

Félix Guattari

7  
"79"  
GUA  
7  
Ann



ppn 73777303X

# LES ANNÉES D'HIVER 1980-1985

*Préface de François Cusset*

© 2009, Les Prairies ordinaires  
206, boulevard Voltaire 75011 Paris  
Diffusion : Les Belles Lettres  
ISBN : 978-2-35096-003-6  
Réalisation : Les Prairies ordinaires  
Conception graphique : Maëlle Dault  
Révision du manuscrit : Emmanuel Hoch  
Impression : Normandie Roto Impression

B-564140-SBCE-LIP  
LES PRAIRIES ORDINAIRES  
COLLECTION « ESSAIS »

## 1984 - GÉRARD FROMANGER, LA NUIT, LE JOUR

Ce que l'on peut espérer de mieux d'un peintre, c'est qu'il devienne secrètement votre ami, qu'il se transforme en démon familial, déployant en votre for intérieur des scènes de rêve pour vos commémorations intimes, des fêtes galantes pour vos jours de grisaille. Cézanne, ses ocres et ses polyphonies méditerranéennes ; les sortilèges de Chagall ; les mystères du Douanier ; le cri de Munch... Tout un carrousel d'autocollants imaginaires pour pallier les terres natales dévastées, les lessivages incessants de nos espaces préfabriqués ; pour inculquer à nos âmes amollies quelques recettes de tri entre le bon goût et l'ivraie ; pour y inscrire, en désespoir de cause, quelques traits distinctifs de rang et de caste.

Précisons d'emblée que ce n'est pas dans ce registre que Fromanger s'est employé, depuis plus de vingt années, à faire fonctionner son œuvre. Toutes les occasions qui lui furent données – et elles furent nombreuses – de se faire une place dans le panthéon portatif de l'iconographie contemporaine, il les a, si l'on peut dire, consciencieusement gâchées : en déroutant la critique avec ses brutales ruptures de style ; en remettant constamment à zéro le curseur de sa création ; en s'engageant inconsidérément, du point de vue des maîtres du marché, dans de nouvelles tentatives, de nouvelles gageures.

Si l'on tenait à toute force à périodiser ses « années d'apprentissage » – une fois dit qu'à la différence de Goethe elles n'auront probablement d'autre terme que sa propre mort –, on basculerait d'un expressionnisme figuratif de couleur sombre dans un lumineux abstractionnisme qui, d'ailleurs, n'en est pas

un, puisque, comme l'a fait remarquer François Pluchard, la figure y est autant le tremplin de l'abstrait que l'abstrait celui de l'image<sup>30</sup> ; on passerait, ensuite, à une phase réaliste rouge, saluée par Jacques Prévert et Gilles Deleuze, et fort justement démarquée, par Michel Foucault, de l'hyperréalisme américain, qu'elle a précédé de plus de huit années ; après la période de coupure militante et de réflexion, on en arriverait à cette explosion d'une véritable « danse des codes », pour reprendre l'heureuse expression d'Alain Jouffroy, qui devait déboucher sur une expérience toscane onirique, dont la sérénité ne saurait toutefois faire longtemps illusion quant à d'éventuels sobresauts ultérieurs. D'ailleurs, nous y sommes déjà, avec cette fresque époustouflante, *La Nuit, le jour*, qui sidère le regard, fascine l'esprit, où, sur huit mètres de long, s'enlacent dans une danse, celle-ci érotique et mortelle, des corps-couleurs nus.

Mais à quoi bon ces sortes de recensions diachroniques ! Pourquoi ne pas rechercher plutôt les mutations synchroniques qui, à partir d'un même éventail de composantes d'énonciation – composante étant ici entendu comme on dit, aujourd'hui, une « imprimante » ou, hier, une « aile marchante » –, pourraient nous permettre de mieux cerner la passion processuelle qui habite ce peintre ? Il m'apparaît que toutes se nouent sur une même question : « Qu'est-ce que peindre aujourd'hui ? » Que peut encore signifier une telle pratique, après l'effondrement des systèmes de représentation qui supportaient les subjectivités individuelles et collectives jusqu'au grand balayage d'images mass-médiatiques et à la grande déterritorialisation des codages et surcodages traditionnels qu'a connus notre époque ?

30. *Combat*, 29 janvier 1968, « Fromanger : la volonté d'inventer son époque ».

C'est cette question que Fromanger a pris le parti de peindre. Il est le peintre de l'acte de peindre. *Painting act*, au sens où les linguistes anglo-américains de l'énonciation parlent de *speech-act*. Quand peindre c'est faire : l'artiste devient celui qui fait le regard et qui engendre, à travers lui, de nouvelles formes d'existence. Cela étant, que faire des contenus, après l'impasse où se sont retrouvés les tenants de l'abstraction, du minimalisme, de l'ascétisme support-surface et toutes les sectes formalistes qui ont cru que, par la seule vertu de leur négation, il leur serait donné de franchir le mur des significations dévaluées et activement dénaturées ? Et comment déjouer, désormais, le retour, avec les tambours et trompettes que l'on sait, de la figuration conservatrice – ce gigantesque carnaval qui a su se rendre incontournable à mesure qu'il parvenait à répondre, même par les voies les plus débilitantes, à un authentique désir de reterritorialisation subjective ?

Curieusement, tout semble s'être passé comme si Fromanger avait prévu, de longue date, ce dernier coup. Rétrospectivement on peut, en effet, considérer que sa peinture « photogénique » (ou « photogénétique ») n'aura été, pour lui, qu'une sorte de pressentiment et de conjuration du trou noir catastrophique qui menace l'avenir même de la peinture dans nos sociétés par son rabat brutal, on pourrait presque dire bestial, sur de prétendues réalités plastiques de base et sur une prétendue « peinture de toujours ». Le réalisme de Fromanger n'a évidemment jamais rien eu à faire avec une telle sorte de réhabilitation du contenu ! Il a consisté plutôt en une expérience de traitement des réalités et significations dominantes, afin d'en extraire, comme d'un minerai, de nouveaux matériaux picturaux. Ce fut le cas,

pendant longtemps, avec son recours fréquent aux citations (par exemple, de Topino-Lebrun, en 1975, ou de *La Dame à la licorne* en 1979) dont il fit un usage tout différent – matriciel, catalytique, bref, créatif – de celui, ultérieur – plat, dérisoire, navrant – de la dénommée « trans-avant-garde ».

Fromanger s'est appliqué à casser et à réinventer concurrentiellement les rapports d'expression et les rapports de contenu. Pour l'expression, c'est la couleur qui a été son vecteur porteur. Il s'est efforcé de la détacher des figures auxquelles elle était « normalement » assignée. Puis il a procédé au dérèglement systématique de cette « harmonie des couleurs » que ses devanciers avaient cru pouvoir ériger en science ou en dogme. Il a entrepris de traiter les six couleurs primaires et complémentaires sur un pied d'égalité, les amenant à jouer, chacune à leur tour et selon leur tempérament propre, toutes leurs gammes de possibles, leurs thèmes et variations, leurs préludes et fugues. Il l'a fait avec la même sorte de rigueur, de grâce et de maturité enfantines, que celles d'un Jean-Sébastien Bach – cet autre prodigieux initiateur de la processualité baroque – dans son *Clavecin bien tempéré*.

Ayant libéré les couleurs de leurs contraintes antérieures, il lui était loisible de les faire entrer en concaténation, selon des formules inédites et inouïes, avec d'autres codes qui, par contre-coup, se trouvaient eux-mêmes exposés aux remises en question les plus radicales. C'est dans le parcours de la grande série *Tout est allumé*, présentée au centre Pompidou en 1979, que ces nouveaux rapports de transcodage furent le plus largement déployés. Ils engageaient des jeux de symétries, des batteries de contrastes, des répétitions, des rythmes, des

archétypes géométriques, des séries modulaires complexes, des intensités caloriques, des accélérations, l'ensemble des procédés techniques de la peinture, divers systèmes de catégories anatomiques, géographiques, politiques, statistiques, mythographiques, et, pour couronner le tout, Sa Majesté le Code de la route, comme paradigme de tous les autres codes sociaux.

Sur une même palette généralisée et déterritorialisée se trouvaient donc désormais réunies des données d'expression a-signifiantes et des données de contenu signifiantes<sup>31</sup>. En ce qui concerne ces dernières, c'est la silhouette humaine qui fut très tôt choisie comme composante porteuse. C'est sur elle que devait être progressivement mis au point un jeu de bascule figure-fond, de plus en plus subtil, entre le contenu et l'expression. Impossible, par exemple, d'assigner une place stable à ces *Gestalt* monochromes, noires, rouges ou blanches, qui traversèrent, pendant plus de dix ans, de nombreuses toiles de Fromanger. Ne s'agissait-il que d'un support d'occasion à l'architectonique des couleurs ? Ou était-on déjà en présence d'une première approche de la peinture sérielle-modulaire, qui ne trouvera que plus tard sa pleine expression avec *La Nuit, le jour* ? Ou peut-être l'empreinte d'invasions extraterrestres ! Mais ils se présentent d'une façon tellement plus sympathique

31. Michel Foucault a parfaitement décrit l'enjeu de cette levée des « privilèges du signifiant » que le structuralisme lui avait conféré. « Et des discours moroses nous ont appris qu'il fallait préférer à la ronde des ressemblances la découpe du signe, à la course des simulacres l'ordre des syntagmes, à la suite folle de l'imaginaire, le régime gris du symbolisme. » (« La peinture photogénique », plaquette de présentation d'une exposition de Fromanger : « Le désir est partout », éditée par la galerie Jeanne Bucher, 1975.)

que notre propre humanité grise, qu'on aurait mauvaise grâce à ne pas s'allier à eux ! Quoi qu'il en soit, le seul vrai problème qui demeure, encore et toujours, avec Fromanger, se trouve du côté des processus d'énonciation.

Considérons deux expériences sérielles. En 1974, Fromanger expose seize variations sur un balayeur noir à la porte de sa benne, où la couleur joue sur une même structure photographique. En 1983, il présente dix variations intitulées *Le Palais de la découverte* où, déjà, la nuit et le jour s'étreignent par le biais de huit séries de composantes : la couleur, bien sûr !, la disposition des éléments, un cou-ruban penché comme une tour de Pise, un cercle-soleil évoquant ceux de la période des bois découpés de 1967, un carré-nuit qui s'abaisse et diminue de taille en raison inverse du soleil, une tête antique, une voie lactée et un paysage étrusque. Mais, entre-temps, que s'est-il passé ? La question *princeps* : « Qui parle à travers une toile peinte ? » a changé de forme d'expression. Au départ – mais un tel processus ne comporte, en réalité, ni commencement ni fin, seulement un devenir –, elle se matérialisait dans la découpe de l'auteur lui-même, campé au premier plan des regards portés sur son œuvre, tel un cowboy de western en contre-jour sur son troupeau. Ce narcissisme, joyeusement assumé dès la série *Le Peintre et le modèle* (1972), devait s'effacer, ensuite, devant une diversification du regard de l'énonciation. Nous n'en relèverons ici que les principaux cas de figure :

- en 1979, au cœur de la série *Tout est allumé*, c'est sous forme d'un énoncé scriptural (« Je suis dans l'atelier en train de peindre », noeud intensif du « cogito pictural » de Fromanger) que la question fait explicitement surface ;

- en 1980, dans la série *Luftmalerei*, la silhouette humaine subit deux sortes de démembrement : d'abord selon les lignes horizontales ondulantes (*Danzatore*) et selon un entrelacs de lignes en deux dimensions (*Anna e pastelli*) ;

- en 1982, dans la série *Allegro*, c'est un briquetage mural qui absorbe un homme guidant un cheval et leurs ombres (*Salto di gatto*) et, sur une autre toile, une vingtaine de bustes d'hommes et de femmes (*Testa avanti*). Relevons, cependant, que ce type d'absorption n'est pas tout à fait sans précédent, puisqu'on en trouve une variante, dès 1975, avec les silhouettes hachurées, comme des cartes de géographie, des personnages de *l'Hommage à Topino-Lebrun* ;

- au cours de cette même série *Allegro*, le processus s'accélère par le démembrement linéaire de corps humains (*Guerra*) puis par leur éclatement en particules lumineuses (*Vita et Toscana, Toscana*) ;

- dans la seconde fresque également de cette série (*Siena-Parigi-Siena*), les silhouettes humaines paraissent avoir retrouvé une unité apparente, mais, en revanche, elles se mettent à proliférer en une foule qui envahit jusqu'à l'horizon et au sein de laquelle on peut discerner un sous-ensemble de personnages en camaïeu bleu, pochés bleu-violet, sorte de réminiscence démultipliée du témoin du *Peintre et le modèle*.

Et enfin, au terme (provisoire) de cette évolution, nous arrivons à cette pluie d'yeux de *La Nuit, le jour*, comme cinquante coups de tampon d'un facteur fou à qui aurait été impartie la mission d'exprimer l'éclatement définitif du regard de l'énonciation. Il ne pourra plus, désormais, s'incarner ni comme point de vue localisable, ni comme « quant-à-soi ». Les yeux ont perdu leur

couleur et presque toute leur expressivité spécifique. Ils ne s'en affirment pas moins, avec une intensité accrue, comme voyance des occurrences les plus érotiques et comme immanence d'une troisième dimension sans perspective du désir.

Celui qui peint, l'« actant » qui se trouve être ce peintre-là, a été ainsi entraîné dans une irréversible déterritorialisation des corps et des codes, opérant aussi bien en deçà qu'au-delà des délimitations personnologiques. L'originalité de cette transformation, telle que l'a pilotée Fromanger, c'est qu'elle n'aboutit pas à une décomposition, comme dans la lignée Soutine-Bacon ou à une déssexualisation, comme dans celle des formalistes américains. On assiste, au contraire, à une recomposition corporelle et à la refondation d'une énonciation picturale, où il ne sera plus question de décalquer des représentations fermées sur elles-mêmes, mais de cartographier des processus créateurs de nouveaux modes de subjectivation.

Mais il nous faut revenir, une fois encore, à *La Nuit, le jour*, car cette fresque sera appelée à occuper une place nodale dans l'œuvre de Fromanger et peut-être même, qui sait !, à devenir le manifeste de la peinture processuelle. Cela tient à ce que les composantes principales de son inspiration y sont portées à un point de fusion « plasmique », pour emprunter au vocabulaire de la physique des hautes énergies. Outre ce rideau d'yeux, dont j'ai dit qu'il démultipliait la question de l'énonciation, on y retrouve les croisements de code entre expression a-signifiante (couleurs, figures, contrastes, rythmes, ritournelles...) et contenu significatif, lesquels résonnent, ici, à partir d'un même « module » corporel humain, qui mise ses « petites différences » – tel le clinamen stoïcien – sur une gamme d'affects de

joie, d'Éros, d'humour et aussi d'inquiétante étrangeté. En deux fois sept groupes de six et selon la préséance du jaune, orange, rouge, violet, vert, bleu et noir, ces modulos « négocient » les uns vis-à-vis des autres des degrés de liberté qui vont en se rétrécissant, à mesure qu'on se rapproche du point de saturation de l'espèce de partie de go qu'évoque cette composition. Chaque segment spatial s'y trouve tributaire de l'agencement modulaire d'ensemble et, corrélativement, dépositaire d'un « concentré » holographique de son effet global, « comme le soleil se reflète dans chaque gouttelette »<sup>32</sup>.

La nouveauté de cet agencement réside dans le mode d'association des deux composantes de base : couleur et corps humain. On se rappelle que, jusque-là, il revenait à une silhouette en aplat monochrome, à un corps-couleur-sans-organe, de détacher une dimension du regard, comme pour tenir à distance (et peut-être surveiller) les ébats entre forme d'expression et forme de contenu. Mais ici, la topique triangulaire de l'a-signifiant, du significatif et de l'énonciation perd ses droits et, avec elle, celle du Ça, du Moi et du Surmoi. Le regard s'est détaché d'une couleur circonscrite et mène sa propre vie sur l'ensemble de la toile. Pour en arriver là, Fromanger a dû procéder à deux choix périlleux : celui de la surimposition des yeux et celui de leur couleur. Sa composition de corps nus – dont l'ébauche perpétuelle, il nous en a fait la confidence, peuplait à l'infini les marges de ses cahiers d'écolier et de lycéen – étant enfin acquise, il avait rendez-vous avec le vertige qui l'a toujours poussé, juste en fin de partie, à risquer le tout pour le tout : pour

32. J'emprunte cette image à Mikhaïl Bakhtine, qui l'utilise dans la définition plus générale du domaine culturel, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p. 40.

rompre l'harmonie plastique ; pour provoquer, détonner ; pour que « ça ne fasse pas peinture moderne » ; pour échapper, par un point de fuite aveugle, par exemple à André Masson ou, ici, aux papiers découpés de Matisse ; pour signer singulièrement son œuvre, comme peut l'être le rêve, selon Freud, d'un point d'ombilic : « où il se rattache à l'Inconnu ». C'est déjà cette passion de la fracture créatrice qui nous a valu au beau milieu de ses toiles les mieux équilibrées l'irruption de poissons volants, de bicyclettes, de lionnes étrusques... Cette fois, c'est un capitonage d'yeux multicolores qui s'imposait à lui. Sitôt vu, sitôt fait ! Et tout fut perdu sur le coup : le tableau s'effondra immédiatement sur lui-même. Alors il reprit les yeux en noir et tout s'éclaira d'une lumière nouvelle : la troisième dimension sans perspective du regard faisait vibrer de façon fulgurante l'intersection structurelle des corps et des couleurs et se déployer des lignes d'univers débordant de toutes parts les coordonnées significatives antérieures. La singularité avait cessé d'être paradoxale, exotique, exotopique. Elle proliférait, légiférait, amplifiait les moindres décrets de signifiante. Une nouvelle étape était franchie dans le démantèlement de l'idéal identitaire qui hante la peinture contemporaine ; un nouveau pas venait d'être fait vers l'invention d'une subjectivité mutante, loin des équilibres dominants, aspirée par des devenir danse de l'Éros, des devenir femme du désir, des devenir cosmiques des corps, des devenir invisibles du regard.